Pour citer cet article : ANISENSEL, Aliénor, 2009, « Chanter le *Ca trù* au village de Lỗ Khê (Nord du Viêt-Nam) : une fête rituelle au temple communal et à la maison des patrons de métier du *Ca trù* », in *Péninsule*, n°59 (2), p. 143-169.

Aliénor ANISENSEL

CHANTER LE *CA TRÙ* AU VILLAGE DE LỖ KHÊ (NORD DU VIET-NAM)
Une fête rituelle au temple communal et à la maison des patrons de métier du ca trù

/p. 143/ Le *ca trù*, poésie chantée en sino-vietnamien, a fait récemment l'actualité au Viêt-Nam après avoir pourtant subi une marginalisation politique de plusieurs décennies : le 1er octobre 2009, au terme d'une candidature préparée depuis 2005 par l'Institut de Musicologie supervisé par le ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme, il a été inscrit par l'UNESCO sur la Liste du patrimoine immatériel nécessitant une sauvegarde urgente[12]. Selon un recensement effectué par l'Institut de Musicologie, cette tradition vocale, d'une beauté inouïe lorsqu'elle est magnifiée par des talents comme la grande chanteuse feu Quách Thị Hồ, ne serait plus pratiquée à l'heure actuelle que par une petite centaine de musiciens essentiellement répartis au nord du Viêt-nam[3].

---

[1] Je dédie cet article à la mémoire de la chanteuse Dương Thị Nhiên disparue en 2008. Elle passa de nombreuses heures à mes côtés, avec la simplicité et la tendresse d'une femme sage.

[2] Je remercie vivement Grégory Mikaelian pour ses suggestions d'amélioration de cet article.

[3] La formation standard du *ca trù* comprend deux musiciens : une chanteuse qui s'accompagne d'une planchette à percussion frappée à l'aide de deux baguettes (le *cổ phách* ou *phách*) et un luthiste, joueur de *đàn đáy*, un luth à trois cordes avec un manche de plus d'un mètre de long. Outre deux musiciens, la formation comprend également un auditeur participant qui joue d'un tambour (le « tambour enfant » *trống con* appelé aussi « tambour de récompense » *trống chầu* et dans les villages uniquement le « tambour mère » *trống cái*) en frappant des coups sur l'une des deux peaux et sur la caisse à l'aide d'une fine baguette en bois dans le cas du « tambour enfant » et d'un ou deux bâtons de bois dans le cas du « tambour mère ». Le recensement tient

/p. 144/L'image véhiculée du *ca trù* dans les écrits de musicologues et dans les médias est surtout celle d'un art savant profane, d'une poésie chantée raffinée exécutée pour un petit comité quelque peu élitiste de lettrés. Il est en revanche peu connu comme une pratique musicale à fonction rituelle.

Or la signification même du mot vietnamien (*hát thẻ*) ou sino-vietnamien en usage (*ca trù*) désignant ce chant invite à suivre la piste rituelle : le chant « *ca trù* » (litt. *ca* : « chant », *trù* : « tablette ») doit son nom au mode de rétribution des musiciens, au moyen de « tablettes », avant la révolution d'Août 1945 et la fin des corporations d'artistes (*giáo phường*). Une « tablette » est un morceau de bambou d'environ vingt centimètres de long et deux centimètres et demi de large. Sur l'une des faces (Fig.1) sont formulés les trois vœux de bonheur (*phúc*), générosités (*lộc*) – ce qui est attendu, en termes de richesse matérielle, de la divinité –, et de longévité (*thọ*). Au bas est inscrit le terme sino-vietnamien « *ca trù* ». Sur l'autre face (Fig.2), en partant du haut de la tablette, sont notés un montant d'argent (10 000 đôngs, équivalent à environ cinquante centimes de dollars), le nom du village (en l'occurrence Lỗ Khê), les trois vœux en caractères chinois, et au bas, la mention en vietnamien « tablette de bambou » (*thẻ tre*). Nous traduisons littéralement « *ca trù* » par « chant à tablettes », les tablettes ayant la double fonction de formuler des vœux à la divinité tutélaire et de rémunérer les musiciens selon la valeur artistique de leur performance jugée par le joueur de tambour (un « mandarin participant », *quan viên*).

Ceci étant posé, selon quelles modalités une telle pratique d'Ancien régime a pu se perpétuer jusqu'à nos jours alors même qu'elle a subi dans un premier temps la politique de marginalisation du nouveau régime ? Autrement dit, n'est-ce là qu'un énième folklore moribond artificiellement monté en épingle par le régime qui, en contexte d'ouverture touristique, encourage à privilégier le rendement économique sur l'authenticité, ou, à l'inverse, est-on en présence d'une résilience telle que la tradition n'est pas morte, et en ce cas selon quelle modalité s'est opéré le passage par le filtre communiste ? Telle est l'interrogation du présent article. Nous la mènerons en nous appuyant sur plusieurs enquêtes de terrain menées entre 2003 et 2008 au village de Lỗ Khê, un village situé aux portes de Hanoï[4]. Une ethnographie des fêtes

---

uniquement compte des chanteuses et luthistes, les joueurs de tambour étant considérés comme des auditeurs et non comme des musiciens.

[4] J'ai mené une enquête de terrain sur le *ca trù* d'environ dix-sept mois, ce, entre 2003 et 2008, dans trois lieux principalement, Hanoï, le village de Lỗ Khê et Hô Chi Minh-ville où se réunit un club de *ca trù* dont les membres sont des migrants du Nord. Ma première virée au village de Lỗ Khê remonte à 2003, virée d'une journée durant laquelle je rencontrai la chanteuse renommée, feu Phạm Thị Mùi. En 2006, je retournai au village dans le cadre d'une bourse attribuée par l'École française d'Extrême-Orient et y résidai trois semaines chez le joueur de tambour Hoàng Đức Kỷ, ancien colonel d'armée et son épouse infirmière. Bien que je fus au fil des jours de plus en plus appréciée par les villageois et surnommée affectueusement « Ali », les conditions d'enquête n'en furent pas moins délicates, ainsi qu'il est de coutume au Viêt-Nam : malgré la permission de séjour accordée par les autorités de la commune, la police m'interdit formellement de sortir de la maison où j'étais logée, interdiction qui fut prise très au sérieux par mon couple d'hôtes. Durant les journées, je travaillai donc avec le lettré et joueur

/p. 145/ rituelles (*lễ hội*) de ce village montre que le « chant à tablettes », aujourd'hui pratiqué sans tablettes, continue d'incarner un des temps forts de la vie villageoise.

Nous verrons d'abord que la tradition du chant à tablettes avant 1945 s'exprimait au travers de corporations dont les représentations étaient jugées par les mandarins (1) puis qu'après la Révolution d'Août 1945 il fallut attendre la politique d'ouverture du milieu des années quatre-vingts pour voir réémerger cette pratique par le biais des clubs associatifs (2) ; l'ethnographie qu'on y peut relever montre alors une permanence certaine de cette pratique malgré la disparition de son essence symbolique : la tablette, associée au « mandarin participant » (3).

Fig. 1 La tablette* 'trù'** ***(1)

Fig. 2 La tablette* 'trù'** ***(2)

---

de tambour Hoàng Đức Kỷ qui m'instruisit sur l'histoire du *ca trù* de Lỗ Khê, sur les textes rituels et me donna des cours de tambour ; je passai également du temps à répéter les formules instrumentales (*khổ*) et chants que j'avais appris la veille. Le soir, après leur journée de travail dans les rizières, les musiciens du village venaient me rendre visite dans ma chambre pour répondre à mes questions ; la jeune chanteuse Nguyễn Thị Thảo en particulier me donna quotidiennement des cours de chant et de planche à percussion. Je reconduisis cette « enquête de chambre » en 2007 pendant dix jours. En 2008, j'optai plutôt pour des virées fréquentes au village, d'une journée. Malgré ma 'séquestration' qui fut justifiée par la police pour des raisons de sécurité et par mes hôtes comme une sorte de rituel d'initiation et d'intégration, je fus autorisée dès ma première enquête à assister et même invitée à participer aux fêtes rituelles en chantant et en jouant de la planche à percussion. Il faut ajouter qu'au cours de mon enquête, je ne fus jamais surveillée par des policiers – expérience que relate par exemple Andrew Hardy (voir HARDY, Andrew, *Red Hills: Migrants and the State in the Highlands of Vietnam,* Singapore, Institute of Southeast Asian Studies, 2005, 359 p, p. 19-20) – et disposai donc paradoxalement d'une certaine liberté dans ma recherche.

1. AVANT 1945 : UN CHANT A TABLETTES PRATIQUE DANS LE CADRE DE CORPORATIONS /P. 146/

1. Coordonnées sociales du village tenant de la tradition du « chant à tablettes »

Aujourd'hui, le village de Lỗ Khê (*thôn Lỗ Khê*), à environ 20 km au nord du centre-ville de Hanoï, se situe dans la commune de Liên Hà (*xã Liên Hà*) qui fait partie du district de Đông Anh (*huyện Đông Anh*), l'un des districts de la municipalité de Hanoï (*thành phố Hà Nội*)[5]. Il s'étend sur moins de 2 km^2 et compte environ 2 600 habitants[6]. Une pancarte à l'entrée du village indique que Lỗ Khê est « la terre des ancêtres du *ca trù* » (*Đất Tổ ca trù*)[7]. Cette présentation du village est à lire à deux niveaux selon nous : d'une part, elle témoigne du lien fort établi par les villageois entre la tradition du *ca trù* et l'identité même de leur village. D'autre part, elle s'inscrit dans une volonté politique de l'Etat-Parti, ce depuis qu'il s'est engagé dans la politique du *đổi mới* en 1986, de remettre à l'honneur des traditions anciennes, y compris des traditions symboliques de l'ordre ancien qu'il avait marginalisées ou purement et simplement éliminées durant les trois décennies ayant séparé l'indépendance du Viêt-nam de la politique du *đổi mới* [8].

Le village de Lỗ Khê est un village essentiellement composé de riziculteurs. Les musiciens de *ca trù* qui ont reçu une formation professionnelle se comptent aujourd'hui sur les doigts de la main. Le *ca trù* ne constitue pas leur principale source de revenus qui, par tradition, est la riziculture mais tend à se diversifier avec la jeune génération[9].

Le village est désigné soit par l'expression officielle « *thôn* Lỗ Khê » soit par celle plus courante de « *làng* Lỗ Khê ». Le terme « *làng* » est porteur de connotations sentimentales ; il désigne non pas l'unité administrative mais l'espace familier et intime au villageois, c'est-à-dire son espace social, culturel et religieux dont le

---

[5] Avant 1961, la commune de Liên Hà faisait partie de la province de Bắc Ninh.

[6] Voir HOANG Đức Kỷ (dir.), *Lỗ Khê xưa và nay [Lô Khê autrefois et aujourd'hui]*, Hà Nội, Lưu hành nội bộ, 2001, 144 p, p. 13. Le chiffre donné était alors de 2 500 habitants ; d'après mes informateurs, il serait aujourd'hui d'environ 2 600 habitants.

[7] Cette pancarte indique également après la mention du *ca trù* que Lỗ Khê est spécialisé dans la confection de « *bánh chưng xanh* » et de « *bánh tro rượu nếp cái hoa vàng* » (gâteaux de riz gluants, fermentés et alcoolisés).

[8] On désigne du nom de « *đổi mới* » (litt. « changer pour faire du neuf ») le mouvement de libéralisation économique lancé en 1986 par l'Etat-parti pour sortir le pays d'une pénurie devenue critique, ce, tout en s'efforçant de conserver les fondements de l'idéologie communiste. A propos de la remise à l'honneur de traditions anciennes par l'Etat-Parti depuis le lancement de la politique du *đổi mới*, voir VU Thị Minh Thắng, « Etat-Parti et renouveau culturel : Renaissance de la tradition et formation d'un nouveau rapport entre l'administration et la population », pp.355-368, [*in*] DOVERT, Stéphane & TREGLODE, Benoît de (eds), *Viêt-nam contemporain,* Paris : Les Indes Savantes/IRASEC, 2004, 570 p.

[9] Voir en fin d'article la liste de mes principaux informateurs et de leurs professions.

« cœur » est le temple communal (*đình*) où les fêtes rituelles rendues régulièrement **/p. 147/** en l'honneur de la divinité tutélaire consolident la conscience de la communauté[10]. Outre un temple communal, le village de Lỗ Khê comporte une maison culturelle (*nhà văn hóa*) où ont lieu les réunions politiques et culturelles, une maison du travail du chant (*nhà thờ Ca công*) appelée également maison des patrons de métier du *ca trù* (*nhà thờ Tổ sư nghề ca trù*), une pagode (*Chùa Bụt Mọc*) et une maison de culte à l'Oncle Hô (*nhà thờ Bác Hồ*)[11].

Fig.3 - Vue du village de Lỗ Khê

2. L'institution traditionnelle d'expression du chant : la corporation

Jusqu'en 1945, le *ca trù* s'est pratiqué en corporation au village de Lỗ Khê comme dans d'autres villages du nord du Viêt-Nam ayant perpétué cette tradition. Les corporations d'artistes (*giáo phường*) désignaient une association de chanteuses, de danseuses et de musiciens qui s'unissaient pour réglementer leur profession, la formation des novices et organiser les représentations artistiques. Chaque corporation était composée de plusieurs lignées d'artistes (*họ*) qui désignaient leur doyen pour les représenter. Ces mandataires (les « *ông trùm* ») choisissaient à leur tour un homme de confiance en charge de diriger les affaires de la corporation. Ce dernier, nommé

---

[10] Voir NGUYỄN Tùng, « Về không gian làng » *[À propos de l'espace villageois],* pp. 97-138, [*in*] PAPIN, Philippe & TESSIER, Olivier (dir.), *Làng ở vùng châu thổ sông hồng : vấn đề còn bỏ ngỏ. Le village en questions. The village in questions,* École française d'Extrême-Orient, Nhà xuất bản Lao Động - Xã Hội, Hà Nội, 2002, 739 p. Dans cette contribution (p. 98), Nguyễn Tùng distingue le terme administratif « *thôn* » du terme « *làng* » porteur de connotation « émotionnelle » (*cảm xúc*).

[11] Il s'agit de l'appellation familière donnée par les Vietnamiens à Hô Chi Minh.

/p. 148/ *quản giáp*, était reconnu comme interlocuteur dans le domaine artistique, au niveau du village, par les autorités centrales[12].

Pour entrer dans la corporation de Lỗ Khê et recevoir un apprentissage, il fallait appartenir à l'une des deux lignées traditionnelles (« *họ truyền thống* » ou « *nhà nòi* ») de musiciens du village : les Nguyễn Văn ou les Nguyễn Thế. Les chanteuses issues de l'une de ces lignées étaient appelées les « chanteuses de souche » (*cô đầu nòi*). Celles qui ne l'étaient pas et voulaient devenir des chanteuses professionnelles devaient trouver une famille adoptive reconnue par la corporation. Cependant, même adoptée, la chanteuse conservait l'appellation de « chanteuse étrangère » (*cô đầu ngoài*) et subissait le préjugé selon lequel elle ne pourrait jamais maîtriser les règles de la tradition aussi bien qu'une chanteuse issue d'une lignée de musiciens[13].

Selon nos informateurs âgés[14], la formation des musiciens était très exigeante. L'élève devait être travailleur, modeste, attentif aux conseils de son professeur et développer un sentiment élevé pour le *ca trù*. La vénération du maître (*việc thờ thầy*) était inscrite dans le règlement de la corporation dont il demeure des traces, certaines prescriptions étant en effet gravées sur les colonnes du temple communal de Lỗ Khê[15]. La formation d'une chanteuse durait environ cinq années et comportait, outre des cours de chant, des cours de diction, une initiation aux caractères chinois et une éducation morale car le comportement des chanteuses se devait d'être irréprochable.

---

[12] Voir DỖ Bằng Đoàn & DỖ Trọng Huề (éds.), *Việt Nam Ca trù biên khảo [Recherches sur le chant à tablettes au Viêt-Nam*], Saïgon, 1962, 681 p, p. 49 ; CHU Hà, « Hát cửa đình Lỗ Khê » [« Chanter à la porte du temple communal au village de Lỗ Khê »], p. 250, [*in*] NGUYỄN Đức Mậu (dir.), *Ca trù nhìn từ nhiều phía* [*Regards divers sur le ca trù*], Hà Nội, Nhà xuất bản văn hóa thông tin, 2003 (CHU Hà 1ère éd. : 1980), 619 p. ; NGUYỄN Văn Ký, *La société vietnamienne face à la modernité : Le Tonkin de la fin du XIXème siècle à la Seconde Guerre mondiale,* Paris, l'Harmattan, 1995, 432 p, pp. 302-303.

[13] À propos des « *cô đầu nòi* » et « *cô đầu ngoài* », voir DỖ Bằng Đoàn & DỖ Trọng Huề, *op. cit*., p. 53 ; CHU Hà, *op. cit*., p. 250 ; NGUYỄN Văn Ký, *op. cit.*, p. 303.

[14] Selon le témoignage d'une chanteuse âgée formée dans la corporation de Lỗ Khê, Dương Thị Nhiên et le témoignage de la fille de l'artiste populaire, feu Quách Thị Hồ formée dans la corporation de Hải Dương.

[15] Ainsi l'une des colonnes comporte-t-elle l'inscription suivante (en caractères chinois) transcrite en vietnamien par ĐẶNG Hoành Loan : « *Thiên niên ngưỡng mộ đạo tôn sư giáo huấn phường nhân* » *[« Depuis 1000 ans, on pratique avec vénération le respect au Maître qui est transmis à toute la corporation. »]*. Voir ĐẶNG Hoành Loan (dir.), *Đặc khảo Ca trù Việt Nam*, Hà Nội, Viện Âm Nhạc, 2006, 633 p, p. 511. Notons que la vénération du maître supposait non seulement un sentiment respectueux mais aussi un apport financier de l'élève à son maître. Lorsque les élèves se produisaient lors de représentations publiques, ils devaient réserver une partie de leurs cachets à leurs maîtres. Cet argent était appelé la « commission de tête » (*tiền đầu*) ; d'où l'expression « chanteuse de tête » (*cô đầu*) qui désignait la chanteuse expérimentée ayant beaucoup d'élèves. De même, lorsque les musiciens novices quittaient leur village, ils devaient donner à la caisse commune de quoi subvenir aux besoins de leurs maîtres (*dao dưỡng thầy)*. Voir DỖ Bằng Đoàn & DỖ Trọng Huề, *op. cit*., p. 52 ; CHU Hà, *op.cit*., p. 252.

La fin de la formation était marquée par une cérémonie inaugurale de la carrière de la chanteuse. Celle-ci se présentait tout d'abord devant le gérant de la corporation **/p. 149/** (le *quản giáp*) avec des chiques de bétel et des noix d'arec qui étaient distribuées par la suite à tous les membres de la corporation pour leur annoncer la venue d'une nouvelle artiste. Puis la postulante devait passer un examen final : si le résultat était concluant, la corporation la reconnaissait comme membre actif. La nouvelle venue choisissait alors, en accord avec la corporation, un jour faste pour organiser un festin en invitant, comme le rapportent Đỗ Bằng Đoàn et Đỗ Trọng Huề :

> *un mandarin réputé de la région, connu pour ses manières raffinées et ses dons généreux, à y assister et à jouer du tambour* [16].

La chanteuse se présentait également dans le temple dédié à la divinité tutélaire et si son village en possédait un, comme c'est le cas à Lỗ Khê, dans le temple dédié aux patrons de métier du *ca trù* (les fondateurs reconnus du métier du *ca trù*) afin de leur exprimer sa reconnaissance et leur demander leur haute protection. Au cours de la cérémonie de clôture (*lễ mở xiêm áo*), elle recevait son vêtement de cérémonie à revêtir par la suite lors de chaque représentation artistique et qui symbolisait son entrée dans la corporation : il s'agissait de la tunique traditionnelle vietnamienne fendue sur les côtés (*áo dài*) de couleur pourpre et d'un turban noir dans lequel la chanteuse enroulait sa chevelure de telle sorte qu'il reste une mèche derrière la nuque, appelée « la queue de coq » (*đuôi gà*), signe de suprême élégance pour les Vietnamiennes d'antan[17].

Au début du XX[e] siècle, les artistes de la corporation de Lỗ Khê pouvaient, sur invitation, se produire dans cinq provinces : la province de Bắc-Ninh à laquelle appartenait le village de Lỗ Khê, et quatre provinces voisines, celles de Bắc-Giang, Phúc-Yên, Vĩnh-Yên[18] et Hưng-Yên[19]. Les tournées étaient préparées par le gérant de la corporation (*quản giáp*) qui établissait un calendrier des représentations et attribuait à chaque lignée de la corporation (*họ*) telle ou telle prestation.

Les artistes se produisaient lors des fêtes rituelles publiques mais également lorsqu'un mandarin organisait un banquet dans sa résidence et faisait appel aux services de la corporation[20]. Il s'agissait pour les mandarins commanditaires de célébrer, ce parmi un petit comité de trois ou quatre lettrés, leur promotion sociale, leur avancement en âge, la naissance d'un fils ou encore de faire honneur à un ami.

---

[16] DỖ Bằng Đoàn & DỖ Trọng Huề, *op. cit.*, pp. 54-55.

[17] Au sujet de la cérémonie inaugurale de la carrière de la chanteuse, voir DỖ Bằng Đoàn & DỖ Trọng Huề, *op. cit.*, pp. 54-55 ; NGUYỄN Văn Ký, *op. cit.*, p. 303. Au sujet de la « queue de coq », voir PHẠM Quỳnh, « La poésie annamite », *Revue Orient et Occident*, 1922 (8), p. 166.

[18] Phúc-Yên et Vĩnh-Yên sont aujourd'hui regroupées en une seule province, la province de Vĩnh-Phúc.

[19] Selon le témoignage de Hoàng Đức Kỷ, joueur de tambour âgé et gardien du savoir villageois.

[20] Voir DỖ Bằng Đoàn & DỖ Trọng Huề, *op. cit.*, p.50.

Les chanteuses (*cô đầu* ou *ả đào*) jouaient d'une petite percussion (*phách*) et étaient accompagnées par un musicien (*anh kép*) qui jouait du luth à trois cordes (*đàn đáy*). Parmi les clients, l'un d'eux tenait le tambour de récompense (*trống chầu* ou *trống con*) : quand il trouvait un passage particulièrement bien exécuté, il frappait un coup **/p. 150/** ou plusieurs coups de baguette sur la caisse. Chacune des chanteuses chantait à son tour les poèmes composés par les lettrés. La plupart du temps, on demandait seulement aux meilleures de chanter et les autres ne faisaient que servir les boissons (*hầu rượu*)[21].

Outre les fêtes rituelles et les fêtes privées chez les mandarins, les compétitions constituaient la dernière occasion de représentation de la corporation. Elles permettaient de recruter les chanteuses appelées à se produire lors des grandes fêtes organisées par la Cour, des fêtes de longévité du roi essentiellement durant lesquelles les musiciens devaient exécuter le chant « Souhaits de bonheur au roi » (*chúc hỗ*). L'auteur Chu Hà rapporte qu'en 1924, le roi Khải Định commanda une « séance de réjouissance » (*đại khánh*) pour ses quarante ans. À cette occasion, une chanteuse du village de Lỗ Khê fut sélectionnée sur concours pour y participer[22].

3. Le déroulement schématique d'une performance de *ca trù*

Avant 1945, voici, selon le témoignage de Hoàng Đức Kỷ (joueur de tambour et gardien du savoir villageois) comment se déroulait une performance de *ca trù* (compris comme la deuxième partie de poésie chantée) :

- Après la première partie rituelle commence la partie de poésie chantée. La chanteuse et le luthiste sont dans l'espace central (*gian giữa*) et jouent face à l'autel de la divinité. Les auditeurs sont assis dans les espaces latéraux (*gian cạnh*) du temple (ils sont répartis sur des nattes en fonction de leur rang social).
- Le joueur de tambour *trống cái* et le joueur de gong *chiêng* sont positionnés en bordure des espaces latéraux, de chaque côté de l'autel et tournés vers les musiciens. Le joueur de tambour (*trống cái*) donne des frappes de récompense, correspondant à des coups sur la caisse de son tambour, lors des passages qu'il juge bien chantés et bien joués ; le joueur de gong (*chiêng*) qui ne joue alors pas du gong et lui fait face lance une tablette « *trù* » à chaque coup donné par le tambour, ce dans une bassine située devant l'autel et les musiciens. Les coups de récompense donnés par le tambour *trống cái* sont limités. Un joueur de tambour *trống con* (appelé aussi *trống chầu*) peut seconder le joueur de tambour *trống cái* : il est assis près du joueur de tambour *trống cái* et son rôle de récompense est uniquement esthétique, ses frappes (plus nombreuses que celles du *trống cái*) n'entraînant pas un lancer de tablettes par le joueur de gong et donc une rémunération.

---

[21] Voir NGUYỄN Văn Ký, *op. cit.*, p. 305 ; HUARD, Pierre & DURAND, Maurice, *Connaissance du Viêt-nam* [réimp. éd. 1954], Paris, École française d'Extrême-Orient, 2002, 376 p, p. 262.
[22] CHU Hà, *op.cit.*, p. 256.

- Sur les tablettes sont inscrits les vœux « *phúc lộc thọ* » (bonheur, générosités, longévité) qui sont formulés pour tous les villageois ainsi que le montant d'argent à remettre par les autorités du village aux musiciens à la fin de la fête[23].
- Les notables qui désirent faire un don d'argent pour récompenser les musiciens (*thưởng tiền*) et s'attirer des faveurs particulières des divinités apportent une somme **/p.151/** d'argent au joueur de tambour *trống cái* qui interrompt la performance des musiciens par une formule de coups rapprochés et appelle la chanteuse « *Đào kia* » (« Chanteuse/là-bas ») ce à quoi la chanteuse répond poliment « *Dạ* » (« Me voici »). Le joueur de tambour tend une assiette avec l'argent du donataire à la chanteuse qui prononce une parole de remerciement et formule des vœux, ce devant l'autel, pour le notable donataire (vœux de santé et de prospérité pour l'année à venir).

2. LA PRATIQUE ACTUELLE : MUTATIONS DES CADRES SOCIAUX ET PERMANENCE DES CULTES VILLAGEOIS

1. Le nouveau contexte institutionnel : le club associatif

La corporation de Lỗ Khê cessa ses activités avec la fin de la dynastie des Nguyễn (1945) et le début de la guerre d'Indochine (1946). En 1954, le Parti communiste dirigeant le Nord Viêt-Nam range le *ca trù* parmi les arts « féodaux » (*phong kiến*) et « impérialistes » (*đế quốc*) qu'il s'agit de marginaliser. Le *ca trù* est alors doublement stigmatisé par le Parti communiste comme un art « triste » apprécié des mandarins puis d'une certaine élite essentiellement urbaine, autrement dit comme un « art de classe »[24] incompatible avec la politique du marxisme-léninisme et sa « méthode artistique » du réalisme-socialiste[25], et comme un art décadent depuis qu'il se pratique dans les « maisons de chant » (*ca quán*) assimilées par le pouvoir à des maisons closes[26].

---

[23] Les tablettes sont comptées et converties en argent à la fin de la fête par le gérant de la corporation en présence des autorités du village.

[24] Rappelons le lien intrinsèque établi par les confucianistes, puis les marxistes, entre l'art et l'organisation du monde. Ce que Sabine Trebinjac remarque dans la Chine de Mao Tsé-toung se retrouve dans le Viêt-Nam de Hô Chi Minh : toute culture artistique appartient nécessairement à une classe sociale déterminée et relève d'une ligne politique définie, car l'art pour l'art n'existe pas, v. TREBINJAC, Sabine, *Le pouvoir en chantant.* T.I, *L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000, 412 p.

[25] La « tristesse » du *ca trù* s'opposait à l'esthétique optimiste prônée par le réalisme-socialiste qui se devait d'encourager le patriotisme des travailleurs, des paysans et des soldats. À l'instar du *ca trù*, le caractère « triste » et donc démoralisateur et démobilisateur du *vọng cổ* fut critiqué lors du Congrès de la littérature et des arts de 1950 par le poète Tố Hữu. Voir BROCHEUX, Pierre, *Hô Chi Minh : du révolutionnaire à l'icône*, Paris, Payot et Rivages, 2003, 338 p, p. 206.

[26] Au début du XX^{e} siècle, chaque grande ville a une ou plusieurs maisons de chant. Selon nos informateurs à Hanoï et à Hô Chi Minh-ville, la prostitution qui eut cours dans ces maisons fut

Selon nos informateurs à Lỗ Khê, le *ca trù* au village pâtit de cette marginalisation politique jusqu'en 1965 environ. Puis il est de nouveau exécuté lors des fêtes rituelles annuelles au temple communal et à la maison des patrons de métier du *ca trù* mais avec quelques modifications : ainsi la configuration traditionnelle selon laquelle les auditeurs, du temps des corporations, étaient répartis sur les nattes (*chiếu hoa*) en **/p. 152/** fonction de leur rang social[27], est supprimée et l'accès au temple communal n'est plus limité aux hommes mais ouvert aux femmes et aux enfants.

C'est en avril 1991 qu'est créé le premier club de *ca trù* (*câu lạc bộ ca trù*) à Hanoï, suivi d'une vingtaine d'autres les années suivantes dans les provinces du nord du Viêt-Nam et plus récemment à Hô Chi Minh-ville en l'an 2000.
À Hanoï, le club de *ca trù* désigne une association souvent informelle[28] de musiciens et d'auditeurs qui se réunissent régulièrement ou bien lors d'occasions particulières dans un lieu précis.

La création de clubs de *ca trù* est due, selon nous, à un triple phénomène de stabilité politique, d'ouverture au monde du Viêt-Nam et d'urbanisation[29].

La notion de « club de *ca trù* », d'abord hanoïenne, s'est répandue dans un certain nombre de villes de provinces et de villages. C'est ainsi qu'a été créé le club de *ca trù* de Lỗ Khê en 1995, aujourd'hui dirigé par le luthiste Nguyễn Thế Hối[30]. Le club compte actuellement cinquante membres (cinq luthistes, vingt-cinq chanteuses, vingt

---

la raison de leur fermeture décidée au Nord Viêt-Nam par le Parti communiste en 1954 et au Sud Viêt-Nam, par le gouvernement de Ngo Dinh Diêm, dans les années soixante.

[27] Plus leur rang social était élevé, plus les auditeurs étaient proches de l'autel et des musiciens.

[28] Nous voulons dire par là sans liste de membres. Notons que s'il en existe une, l'admission est simple ; par ailleurs, les séances des clubs sont, à l'exception d'un club à Hanoï, ouvertes aux auditeurs non-membres.

[29] Nos informateurs hanoïens ont souligné combien les guerres avaient créé un contexte défavorable à la pratique divertissante du *ca trù*. Or, avec la signature à Paris en 1991 des accords de paix sur le Cambodge, commence enfin une ère de paix pour le Viêt-Nam. De plus, la libéralisation économique et la politique d'ouverture des portes (*mở cửa*) à la fin des années quatre-vingts entraînent un déclin du réalisme-socialiste et donc la fin de la marginalisation politique du *ca trù*. Il faut noter que le revirement politique avait été amorcé à partir de 1976, année de la réunification, lorsque le musicien et musicologue réputé Trần Văn Khê, à l'occasion d'une mission du CNRS, avait propulsé la chanteuse Quách Thị Hồ sur la scène internationale et ainsi ouvert la voie vers la reconnaissance par le gouvernement d'un art vietnamien « précieux » (néanmoins, ce n'est qu'en 1988 que Quách Thị Hồ est officiellement reconnue par le gouvernement vietnamien qui lui confère le titre artistique le plus élevé, celui d' « Artiste populaire » – *Nghệ sĩ nhân dân* –, ce, dix ans après le prix qu'elle avait reçu du Conseil International de Musique de l'UNESCO). Enfin, on peut ajouter que le club, phénomène essentiellement urbain, est né dans ce contexte d'urbanisation rapide qui, selon Alexander Woodside, constitue l'un des phénomènes importants de l'histoire de l'Asie du Sud-Est moderne, v. WOODSIDE, Alexander, « The development of Social Organizations in Vietnamese Cities in the Late Colonial Period », *Pacific Affairs,* 1971 (XLIV, n°1), pp. 39-64.

[30] La chanteuse Dương Thị Nhiên fut vice-directrice pendant quelques années jusqu'à son décès en 2008.

danseuses), dont une poignée seulement de musiciens spécialistes ayant suivi un apprentissage de plusieurs années, et reconnus par la communauté villageoise comme « musiciens de *ca trù* »[31]. Les autres, dont la plupart ont quitté le village et sont partis travailler à Hanoï, ont bénéficié uniquement de stages de formation organisés par le district : le dernier, qui date de 1993-1994 et dura trois mois, fut assuré par les **/p.153/** musiciens Nguyễn Văn Hành et Phạm Thị Mùi[32]. Depuis l'ouverture du club, il n'est plus nécessaire de faire partie de l'une des deux lignées professionnelles de *ca trù* (les Nguyễn Văn et les Nguyễn Thế) pour pouvoir apprendre le *ca trù*. Il suffit d'avoir, selon l'expression des musiciens, « la volonté et le sentiment ». Néanmoins, les quelques musiciens spécialistes du village (qui ont reçu une formation longue) font partie de l'une des deux lignées ou bien ont épousé un membre de cette lignée[33].

Le club de *ca trù* de Lỗ Khê se réunit à quatre reprises dans l'année, ce lors des quatre fêtes rituelles (*lễ hội*) d'une demi-journée chacune qui ont lieu au temple communal ou à la maison des patrons de métier du *ca trù*. Ce que les villageois appellent « *hát cửa đình* » (litt. « chanter à la porte du temple communal ») désigne le « programme » (*chương trình*) de la fête rituelle qui, nous le verrons plus loin, se compose de trois parties. Il existe également une terminologie pour désigner l'événement qui a lieu à la maison des patrons de métier (on dit ainsi « *hát thờ Tổ* », litt. « chanter pour rendre un culte à l'Ancêtre »), mais c'est en fait la terminologie du « *hát cửa đình* » qui est largement utilisée par les villageois pour désigner les deux événements. Quant au *ca trù*, il accepte deux définitions au village de Lỗ Khê : il s'agit soit de l'ensemble de l'événement du « *hát cửa đình* » (chanter à la porte du temple communal) soit – et c'est la définition standard – de la deuxième partie seulement de l'événement.

2. Des tablettes pour mandarin à l'assiette pour cadre

Lorsqu'on interroge les villageois au sujet de la hiérarchie sociale au village, ils répondent qu'il n'y en a point et qu'ils sont tous égaux. Il existe toutefois des distinctions honorifiques, recensées dans une publication locale[34]. Le principe de leur classification exposée ci-après est singulier en ce qu'il télescope plusieurs imaginaires sociaux a priori contradictoires car à la fois pré-communiste et communiste. Il renvoie en effet à trois strates de légitimations historiques : celle des cultes autochtones à travers le culte des héros reconnus par les dynasties royales

[31] Il s'agit pour les chanteuses de feu Dương Thị Nhiên, de Đỗ Thị Sông, de Phạm Thị Mận et Nguyễn Thị Thảo ; et au luth *đàn đáy* de Nguyễn Thế Hối et de Nguyễn Văn Tuyến.

[32] Durant ces stages de quelques mois, les musiciens novices apprennent les formules musicales de base (*khổ*) et entre un et trois chants.

[33] Les musiciens dont les noms commencent par Nguyễn Thế (ou Nguyễn Thị pour les femmes) et Nguyễn Văn sont issus en ligne directe patrilinéaire de l'une des deux lignées professionnelles.

[34] Voir HOANG Đức Kỷ (dir.), *op. cit.* Les différentes distinctions honorifiques sont exposées dans la troisième partie de l'ouvrage (pp. 117-138).

(n°6), celle du confucianisme issu de la sinisation des sociétés politiques *kinh*[35] à travers le respect des anciens (n°3), et enfin celle du stalinisme en récompensant les hommes à mesure de leur proximité passée ou présente avec 'la cause' incarnée par les guerres de libération nationale (n°1 et 2) et l'actuel appareil d'Etat (n°4, 5, 7) : 1. les villageois qui, selon l'expression consacrée, « ont eu du mérite » durant la guerre contre les Français et ont reçu un diplôme de mérite ; 2. les « héros morts pour la patrie » durant les guerres d'Indochine et du Viêt-Nam ; 3. les vieillards âgés de plus de soixante-dix ans ; 4. les cadres principaux du village et de la commune ; 5. les **/p. 154/** officiels : les membres du Parti communiste ; les soldats et les policiers ; les cadres de l'administration ; 6. les personnages historiques au premier rang desquels Điện Hưng, officier militaire du temps de Hùng Vương et élevé au rang de divinité tutélaire du village ; 7. les villageois ayant reçu des récompenses militaires et des récompenses dans le domaine sportif et culturel.

Mais cette classification du nouveau régime, largement formelle, se surajoute à une autre plus ancienne, à fonction cultuelle, qui continue d'avoir cours, laquelle s'exprime par des titres honorifiques distinguant les participants aux rituels : il s'agit du titre de « *quan viên* » et de celui de « *quan đám* » respectivement attribués, pour le premier, à des hommes ayant entre 18 et 49 ans, pour le second, à des hommes ayant plus de 49 ans. Avant 1945, les « *quan viên* » étaient ceux qui étaient pourvus d'un grade de mandarinat et ceux qui remplissaient une fonction administrative (chef de village, chef de canton) : ils jouissaient dans les deux cas de l'exemption d'impôts et de la corvée. Des hommes riches pouvaient également acheter le titre (*mua quan viên*), moyennant un versement à la caisse communale et un festin organisé pour les autorités du village[36]. De nos jours, ces titres sont décernés en fonction de l'âge et de la situation familiale (il faut être père de famille). Les « *quan viên* » et « *quan đám* » doivent rendre un culte aux divinités tous les 1[er] et 15 de chaque mois lunaire et être présents aux jours de fêtes rituelles durant lesquelles ils sont invités à participer au rituel, en apportant les offrandes ou en jouant du tambour ou du gong[37].

Aujourd'hui, voici comment se déroule une performance de *ca trù* (compris toujours comme la deuxième partie de poésie chantée) dans les lieux de culte, la pratique de sociabilité mandarinale ayant été de facto éradiquée avec la fin de l'Ancien régime :

---

[35] Autrement dit, des Vietnamiens, majoritaires, qui vivent en plaine (appelés aussi *việt*).

[36] D'après le témoignage de Hoàng Đức Kỷ. Voir également NGUYỄN Văn Huyền, « Contribution à l'étude d'un génie tutélaire annamite Lí-Phục-Man », *Bulletin de l'EFEO*, 1938 (t. XXXVIII, fas.I), p. 60.

[37] Les jours de fêtes rituelles, les *quan đám* revêtent une tunique (*áo dài*) bleue, un pantalon rouge, des bottes et un bonnet (bandeau enserrant la tête) noir ou bien un bonnet de couleur surmonté d'un cimier dont ils se coiffent lorsqu'ils défilent en procession au temple communal. Les *quan viên* ont une tunique noire, un pantalon blanc ou rouge et un bonnet noir. Notons que certains *quan đám* continuent de porter le costume des *quan viên* et n'attachent pas une grande importance à la distinction vestimentaire. De plus, certains peuvent porter une tunique de couleur autre « parce qu'elle est plus belle » comme ils disent.

- Le joueur de tambour *trống cái* est secondé par le joueur de tambour *trống con* (appelé aussi *trống chầu*). Les deux joueurs de tambours jouent l'un à côté de l'autre en hétérorythmie. Le joueur de tambour *trống cái* est considéré comme celui qui « dirige » (*điều khiển*). Il ponctue les strophes du poème chanté et donne quelques frappes de récompense à valeur esthétique uniquement. Le joueur de tambour *trống chầu* ponctue lui aussi les strophes du poème chanté mais son rôle est surtout de donner des frappes de récompense esthétiques et un peu plus nombreuses que celles données par le tambour *trống cái*[38]. **/p. 155/**

Fig. 4 Les deux tambours

Fig. 5 L'assiette d'argent apportée

- Lorsqu'un particulier (homme ou femme) veut faire un don de récompense (*thưởng tiền*) pour les musiciens, il apporte au joueur de tambour *trống cái* une somme d'argent ; le joueur de tambour *trống cái* fait une formule de coups rapprochés ; les musiciens arrêtent aussitôt de jouer[39]. Le donataire peut alors prendre la parole s'il le souhaite : il formule des vœux pour tous les villageois et pour que la tradition du *ca trù* continue de perdurer au village ; il peut lui-même apporter l'argent à la chanteuse mais la tradition veut plutôt qu'il passe par l'intermédiaire du joueur de tambour. Celui-ci met l'argent du donataire dans une assiette qu'il apporte à la chanteuse. Celle-ci prend l'argent puis, les yeux tournés vers l'autel, remercie le donataire et formule des vœux pour le donataire et sa famille (vœux de bonne santé et de prospérité).
- Puis la performance reprend après trois coups de tambour.

[38] Les frappes de récompense sont néanmoins beaucoup moins nombreuses qu'en ville.

[39] Le joueur de tambour interrompt les musiciens soit vers la fin soit au tout début de leur performance. Le don d'argent est compris entre 10 000 et 50 000 dôngs, c'est à dire entre le prix d'un repas et une journée de travail d'un riziculteur (entre cinquante centimes d'euros et deux euros environ).

3. Les cultes en lien avec la pratique du « ca trù »

Les divinités pour lesquelles on chante le *ca trù* sont des hommes qui, de leur vivant, ont accompli un grand service pour le village et la nation et ont été apothéosés (*phong thần*) après leur mort par décret royal (*sắc phong*). À Lỗ Khê, ils sont au nombre de quatre : deux des quatre divinités tutélaires du village ainsi que le couple de patrons de métier du *ca trù* à qui les villageois attribuent l'invention et le développement du *ca trù*.

Plusieurs cultes sont en fait rendus à Lỗ Khê. On y vénère Bouddha (*Phật*), quatre divinités tutélaires (*thành hoàng làng*), le couple d'ancêtres de métier du *ca trù* (*tổ sư* **/p. 156/** *ca trù* ou *tổ nghề của nghệ thuật ca trù*) et enfin Hô Chi Minh plus familièrement appelé « l'Oncle Hô » (*Bác Hồ*).

Les divinités tutélaires qu'honorent les villageois ont eu, selon l'expression consacrée, à la fois du mérite envers la nation et du mérite envers le village ("*vừa có công với nước, vừa có công với làng*"). Il s'agit respectivement de : 1. Điện Hưng, commandant d'armée apothéosé par le roi Hùng, considéré comme le génie principal ; 2. Dương Trực puis 3. Tô Quang son frère, tous deux apothéosés sous la dynastie des Lê pour leur combat mené auprès de Lê Lợi contre les envahisseurs chinois. Le dernier génie (4.), nommé sous la dynastie des rois Hùng, Út Đầu, fils cadet de Lạc Long Quân, est le seul génie qui n'est pas d'origine humaine (*nhân thần*) à l'instar des précédents mais d'origine céleste et naturelle (*nhiên thần*) : il est aussi appelé « Thủy Thần » c'est-à-dire « le génie des eaux ».

Rappelons que le nom « *Thành hoàng* » qui désigne la divinité tutélaire est un nom d'origine chinoise signifiant littéralement la « divinité des murailles et des fossés », autrement dit la divinité qui surveille les murailles et remparts de Chine[40]. Son culte très répandu dans les villages est un facteur d'identité. Le « *Thành hoàng* » est l'intercesseur de la communauté locale auprès des puissances surnaturelles. Parmi les quatre divinités tutélaires vénérées à Lỗ Khê, Điện Hưng, du fait de son apothéose plus ancienne, est davantage encore que les autres considéré comme le ciment de la communauté villageoise. C'est pour lui et pour la divinité tutélaire Dương Trực plus particulièrement que sont organisées les fêtes rituelles.

Le culte (les 1er et 15 de chaque mois du calendrier lunaire) et les fêtes rituelles aux divinités tutélaires (*đình đám*) ont lieu dans le temple communal (*đình*) ouvert à ces seules occasions. Aux jours ordinaires, le *đình* est un bâtiment vide. Les réunions politiques et culturelles se tiennent en effet à la maison culturelle (*nhà văn hóa*) qui jouxte le *đình*, et non pas au *đình* comme il est ou était de coutume dans d'autres villages. Le *đình* de Lỗ Khê a été reconnu par l' État « vestige historique et culturel » (*Di tích lịch sử văn hóa*) en 1989, ce dont sont particulièrement fiers les villageois. Il s'agit d'une grande construction bâtie sur un soubassement auquel on accède au

---

[40] DẶNG Thế Đại, « Vai trò của tín ngưỡng thành hoàng trong đời sống cộng đồng làng việt (qua thực tế ở tả thanh oai) » [« Le rôle du culte des divinités populaires dans la vie des communautés rurales Viêt, à travers le cas de Ta Thanh Oai »], p. 379, [*in*] PAPIN, Philippe & TESSIER, Olivier, *op. cit*.

centre par trois marches de pierre qui s'étendent sur toute la façade. Un énorme toit de tuiles est posé sur des colonnes de bois qui délimitent cinq travées. Il se relève aux angles en de grosses cornes terminées par une tête de dragon.

Le *đình* comporte un bâtiment en forme de T renversé : la partie verticale constitue le sanctuaire, appelé « palais interdit » (*cung cấm*) ou « palais de derrière » (*hậu cung*) ou encore « *đình* intérieur » (*đình trong*), et réservé au culte. Au centre du sanctuaire se dresse l'autel de la divinité tutélaire, représenté par un trône doré (*Ngai*). Près du trône est placé un coffret de laque dorée qui contient des Brevets royaux consacrant les titres et les dignités du Génie[41].

/p. 157/ Quant à la partie horizontale, elle forme la salle des sacrifices (*tế*), appelée « *đình* extérieur » (*đình ngoài*). Elle se compose d'un espace central où les musiciens jouent face à l'autel et d'espaces latéraux où s'assoient les auditeurs. L'événement « chanter à la porte du *đình* » a lieu, en fonction des chants exécutés, soit dans la cour devant le temple soit dans le « *đình* extérieur » (*đình ngoài*).

Fig. 6 – Le temple communal de Lỗ Khê un jour de fête de début d'année

Outre les divinités tutélaires, le couple de patrons de métier du *ca trù* est l'autre destinataire possible des chants *ca trù* exécutés lors des fêtes rituelles. Les villageois aiment à expliquer le culte des patrons de métier en invoquant un proverbe : « Quand on boit l'eau, on se souvient de la source » (*uống nước nhớ nguồn*).

[41] Voir la description du *đình* par NGUYỄN Huy Lai, Joseph, *La tradition religieuse, spirituelle et sociale au Viêt-Nam,* Paris, Beauchesne Religions, 1981, 525 p, p.109.

À Lỗ Khê, les patrons de métier du *ca trù* sont Đinh Dự et Đường Hoa Tiên Hải. Ils ont eu le « grand mérite » (*công lớn*) d'inventer et de transmettre l'art du *ca trù*, notamment à leurs deux principaux disciples, Nguyễn Văn Chinh et Nguyễn Thế Nhỏ, les ancêtres fondateurs des deux lignées professionnelles de musiciens de *ca trù* du village. Ils furent apothéosés sous le règne de Lê Thánh Tông par un décret royal à l'instar des divinités tutélaires et reçurent la dignité posthume pour Đinh Dự de « Grand Prince du Serpent bleu » (*Thanh-Xà Đại-Vương*) et pour Đường Hoa Tiên Hải de « Princesse aux fleurs de pêcher en pleine éclosion » (*Mãn-đào-Hoa Công-chúa*). Ils sont vénérés le premier et le quinzième jour de chaque mois lunaire ainsi qu'aux jours de fêtes rituelles annuelles à la maison de culte des Patrons de métier (*nhà thờ Tổ nghề*) appelée aussi « maison de culte du travail du chant » (*nhà thờ Ca công*). **/p. 158/** Comme le temple communal du village, en raison de ses six cents ans d'ancienneté allégués, celle-ci a été reconnue par l' État « vestige historique culturel » (*di tích lịch sử văn hóa*).

Le culte des patrons de métier du *ca trù* est rendu dans tous les villages traditionnels de *ca trù*. Si les noms des patrons diffèrent selon les villages, leur histoire relatée dans des légendes de fondation est similaire à quelques détails près : un lettré rencontre la fille d'un mandarin qu'il épouse et avec qui il invente et propage le *ca trù* ; ils mènent une vie irréprochable, sont reconnus par le roi et vénérés par les villageois qui leur consacrent un temple.

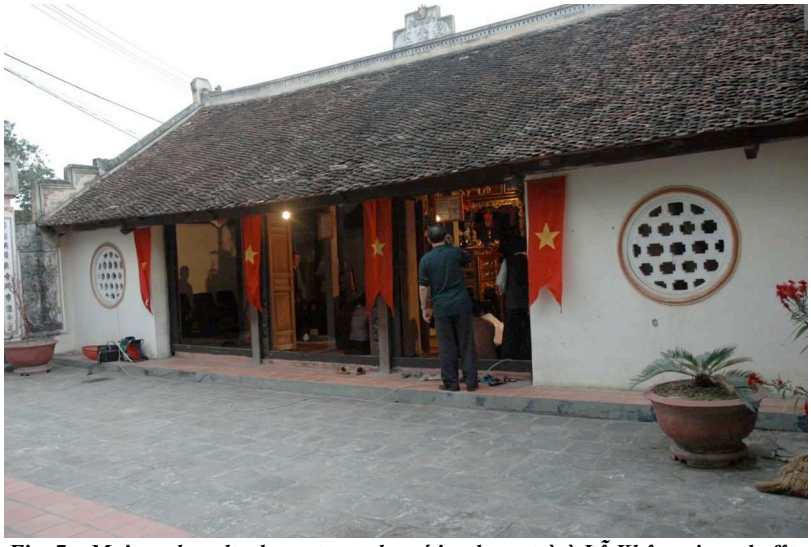

Fig. 7 – Maison de culte des patrons de métier du ca trù à Lỗ Khê un jour de fête

Le temple communal et la maison de culte des patrons de métier du *ca trù* sont les deux espaces rituels où l'on chante le *ca trù* à Lỗ Khê. Les fêtes annuelles à la pagode le quatrième jour du deuxième mois lunaire et à la maison de culte de l'Oncle Hô le 19 mai, anniversaire de naissance de Hô Chi Minh, ne sont pas accompagnées de *ca trù*.

3. DESCRIPTION DES FETES RITUELLES /P. 159/

1. Le programme du « hát cửa đình »

L'événement du « *hát cửa đình* » (chanter à la porte du temple communal) est considéré comme une « activité culturelle publique » (*sinh hoạt văn hóa cộng đồng*). Il se produit quatre fois dans l'année dans les lieux de culte liés à la pratique du *ca trù* : deux fois au temple communal, au printemps et à l'automne – *xuân thu nhị kỳ* – (le dixième jour du premier mois lunaire, fête de début d'année – *lễ hội mùa xuân* –, pour souhaiter la réussite et la prospérité à toutes les familles du village[42] ainsi que le dixième jour du huitième mois lunaire pour fêter l'anniversaire de naissance du génie tutélaire Dương Trực[43]) et deux fois à la maison des patrons de métier du *ca trù* (le sixième jour du quatrième mois lunaire pour commémorer l'anniversaire de naissance de l'ancêtre Đinh Dự – *ngày sinh nhật Tổ sư* – et le treizième jour du onzième mois lunaire pour commémorer l'anniversaire de mort de l'ancêtre Đinh Dự –*ngày hóa Tổ sư*).

Les villageois sont une cinquantaine à assister à la fête rituelle de début d'année qui a lieu au temple communal et une petite trentaine aux autres fêtes rituelles de l'année. Ceux qui ne viennent pas expliquent qu'ils sont occupés aux travaux des champs et n'ont pas le temps de se déplacer ; ils n'en jugent pas moins les fêtes rituelles nécessaires pour obtenir une année de prospérité pour le village.

Les cérémonies suivent un déroulement strictement codifié, un « programme » (*chương trình*) disent les villageois qui comporte trois parties : une partie rituelle (*phần tế tự*) ; une partie de poésie chantée (*phần thơ ca*) et une partie de danses (*phần múa*). Autrefois, il existait une partie de jeux comiques (*phần làm trò khôi hài)*

---

[42] Au temps des corporations, selon le témoignage du joueur de tambour Hoàng Đức Kỷ, à chaque début d'année, le village ouvrait la « période du bonheur » (*kỳ phúc)* qui s'organisait en deux temps, l'un du premier au dixième jour durant lequel les vieux du village faisaient des offrandes, le second du dixième au dix-neuvième jour ou du dixième au vingt-sixième jour du premier mois lunaire durant lequel étaient organisés des repas au temple communal où les chanteuses, tout en dansant, offraient une coupe d'alcool (*rượu quỳnh*) aux mandarins (*quan viên*) en leur formulant des souhaits.

[43] Autrefois, cette fête appelée « fête du huitième mois » (*đám tháng tám)* était organisée sur trois jours, du dixième au douzième jour du huitième mois lunaire.

aujourd'hui plus informelle et se déroulant durant les temps creux de la journée (parties de volley ball et de jeux d'échecs).

Il peut être utile de revenir sur l'expression « *lễ hội* » qui désigne ces cérémonies, littéralement les fêtes rituelles. Selon nous, il n'est pas possible de dissocier les deux notions de « rite » (*lễ*) et de « fête » (*hội*), la première qui consisterait en la célébration des divinités et n'aurait qu'une connotation religieuse et la seconde qui aurait lieu après la cérémonie du « *lễ* » et n'aurait qu'une connotation festive[44]. **/p. 160/** En effet, comme nous le verrons plus en détail ci-après, la partie rituelle est déjà imprégnée de festivité et les parties de poésie chantée et de danses sont soumises à des rites à suivre obligatoirement : 1. ceux qui témoignent du respect envers les divinités tutélaires, destinés à tous ceux qui pénètrent dans le temple : enlever ses chaussures en entrant dans les lieux de culte ; ne pas tourner le dos à l'autel ; ne pas dire des paroles vaines et frivoles ; ne pas se battre ; 2. ceux qui témoignent du respect envers les divinités tutélaires, destinés aux chanteuses : ne pas s'être maquillée (car la chanteuse doit se montrer aux divinités « telle qu'elle est ») ; baisser la tête avant de s'asseoir devant l'autel et de commencer à chanter ; s'asseoir en tailleur et non avec les jambes repliées sur le côté comme en ville ; ne pas montrer les dents en chantant ; respecter l'interdit des noms tabous (*lệ kiêng tên húy*) ; la performance finie, reculer et sortir par les espaces latéraux du temple ; 3. ceux qui règlent les relations sociales des chanteuses avec les auditeurs : pratiquer les quatre vertus cardinales « *công ngôn dung hạnh* »[45], ne pas regarder dans les yeux les auditeurs, ne pas leur faire de courbettes (*không khúm núm*) ; 4. ceux qui règlent les relations sociales des auditeurs avec les chanteuses : garder le silence durant la performance, respecter les chanteuses, ne pas les lutiner. De plus, et notre analyse le démontrera, la partie de poésie chantée qui correspond à la définition standard du *ca trù* et peut sembler à première vue avoir uniquement une fonction de divertissement, dévoile en fait un rituel fondé sur une forme d'échange original entre les hommes et les divinités.

Les fêtes rituelles accomplies en l'honneur des divinités tutélaires ont pour double finalité, non seulement de divertir le peuple, mais aussi de demander aux divinités tutélaires « les trois abondances et les cinq bonheurs » (*tam đa ngũ phúc*[46]) pour chaque foyer. Les patrons de métier du *ca trù* sont plus précisément invoqués, quant à eux, pour veiller à la conservation et au développement du *ca trù*, et de façon moindre pour accorder la prospérité aux villageois.

Nous proposons de décrire ci-dessous deux fêtes rituelles auxquelles nous avons assisté : la première qui eut lieu au temple communal de Lỗ Khê le dixième jour du premier mois lunaire (26 février 2007) et la deuxième qui eut lieu à la maison des

---

[44] La distinction entre le « rite » et la « fête » est évoquée par exemple par NGUYỄN Thi Quoc Thanh, « Le culte de la baleine dans le Centre Viet-Nam : devenir d'un héritage multiculturel », *Péninsule* 2007 (55), p. 102.

[45] Les quatre vertus cardinales sont les suivantes : être habile dans le travail, douce et soumise dans ses paroles, modeste dans son apparence, enfin préserver sa virginité pour son époux.

[46] Les trois abondances (longue descendance, richesses, longévité) et les cinq bonheurs (richesses, honneurs, longévité, santé, paix).

patrons de métier du *ca trù* à Lỗ Khê le sixième jour du quatrième mois lunaire (21 mai 2007).

2. Description d'une fête rituelle de début d'année au temple communal

La fête rituelle du dixième jour du premier mois lunaire (26 février 2007) a suivi le « programme » traditionnel en trois parties du « *hát cửa đình* »[47].

/p. 161/ La « partie rituelle » (*phần tế tự*) a débuté en début d'après-midi par une procession d'offrandes (*dâng hương*) qui se déroule en deux temps : 1. Une procession de seize *quan đám* qui s'avancent en deux rangées jusqu'au sanctuaire (*cung cấm*) sur l'air du Lưu Thủy[48] (joué par une vièle *đàn nhị* à deux cordes amplifiée), deux d'entre eux dirigeant la procession et jouant d'un instrument à percussion tenu à la main, l'un un tambour *trống dẫn*[49] et l'autre un petit gong *thanh la*. Cette procession est précédée par celle d'un *quan đám* qui entre seul dans le sanctuaire, brûle un papier votif (contenant des vœux à la divinité) et dépose les cendres sur l'autel du sanctuaire ; 2. Une procession de seize femmes du village dirigées par une officiante (*chủ lễ*) qui proclame un texte divisé en six chapitres[50] : le premier chapitre consiste à demander à la divinité tutélaire d'exaucer les vœux des villageois et annonce la cérémonie d'offrandes qui va suivre ; le deuxième décrit l'offrande d'encens et de bougies ; le troisième l'offrande de bétel, de noix d'arec et d'eau ; le quatrième l'offrande de fleurs et de fruits ; le cinquième l'offrande de cônes de riz gluant ; le dernier conclut la cérémonie d'offrandes et rappelle les vœux des villageois adressés à la divinité. Pendant que l'officiante proclame ce texte devant l'autel, les femmes, debout derrière elle, ont les mains jointes et font une légère inclination de tête et un mouvement de haut en bas des mains jointes (*vái*) à chaque fin de strophe annoncée par une formule de coups alternés au tambour *trống cái* et au gong *chiêng*[51] (joués par deux femmes positionnées au milieu du temple de

[47] Ce programme tel qu'il est exécuté à l'heure actuelle est toutefois écourté par rapport au programme référence du *hát cửa đình* qui, exécuté autrefois sur plusieurs jours, comprenait vingt-sept pièces exécutées par les musiciens en corporation. La plupart de ces pièces ne sont aujourd'hui plus connues des musiciens de *ca trù*.

[48] L'air du Lưu Thủy (« L'eau qui coule ») est une pièce ancienne qui appartient au répertoire de palais et qui est jouée dans beaucoup de traditions musicales du Viêt-Nam.

[49] Le tambour *trống dẫn* (litt. « tambour »/ « mener, conduire ») est un petit tambour à deux peaux tenu à la main par une branche en bois.

[50] Ce texte écrit avec un mètre de six-huit (*lục bát*) pour la cérémonie d'offrandes au temple communal (intitulé « *Bài vị dâng hương ở đình làng* ») a été composé par le joueur de tambour Hoàng Đức Kỷ en 1995. Il doit être lu à haute voix par l'officiante ; telle est du moins la traduction française du verbe « *tuyên đọc* » car pour nos oreilles d'occidentale, il est non pas lu mais chanté selon une mélopée répétitive dans le registre médium d'une voix d'alto.

[51] Le tambour *trống cái* (tambour mère) est un grand tambour à deux peaux dont une seule est frappée avec un ou deux bâtons de bois. Il a la forme d'un tonneau ventru de 48 cm à plus d'un

chaque côté de l'espace central où se situent les autres femmes). À chaque fin de chapitre composé de plusieurs strophes (entre cinq et neuf), les femmes se prosternent à quatre reprises (*vái lạy*) puis exécutent la danse « *vũ nhạc dâng đài* » (danse de présentation du plateau d'offrandes) sur l'air du Lưu Thủy joué par une vièle : quatre d'entre elles dansent en vis-à-vis l'une de l'autre et tournent sur elles-mêmes tout en faisant des mouvements circulaires des mains, lents et gracieux ; quatre autres font des pas balancés en entrechoquant des cliquettes à sapèques ; deux ponctuent la mélodie du Lưu Thủy en jouant du tambour *trống cái* et du gong *chiêng* ; six avancent en deux rangées de trois vers l'autel (chacune des rangées **/p. 162/** étant conduite soit par une femme tenant à la main un tambour *trống dẫn*, soit par une femme tenant un petit gong *thanh la*) et apportent les offrandes à deux *quan viên* qui vont les déposer au sanctuaire où les femmes en effet ne peuvent entrer.

Après cette procession d'offrandes qui s'est déroulée en début d'après-midi, les villageois se sont rassemblés dans la cour du temple pour jouer aux échecs et au volley ball.

La partie rituelle s'est poursuivie le soir avec l'exécution des trois pièces « *Giáo trống* », « *Giáo hương* » et « *Dâng hương* ». Le « *Giáo trống* » est annoncé par une formule au tambour *trống dẫn* dont joue un *quan viên* tout en s'approchant de l'autel. Puis celui-ci récite à haute voix le texte du « *Giáo trống* » tandis que quatre femmes debout derrière lui tiennent levées des baguettes d'encens et font un mouvement de haut en bas des mains jointes (*vái*) lors des fins de strophes ponctuées par le tambour *trống cái* et le gong *chiêng*. Par le « *Giáo trống* », le *quan viên* déclare que l'année s'est bien déroulée, que les moissons ont été bonnes grâce aux bonnes conditions naturelles.

Suite au « *Giáo trống* », l'une des quatre femmes qui se tenait derrière le *quan viên*, la chanteuse Phạm Thị Điền, proclame le texte du « *Giáo hương* » et du « *Dâng hương* »[52] en tenant levée une baguette d'encens. Les quatre femmes sont devant l'autel et changent de place (dans le sens contraire des aiguilles d'une montre) à chaque fin de strophe marquée par le tambour *trống cái* et le gong *chiêng*. Le deuxième chant terminé, elles remettent leurs bâtons d'encens à deux *quan viên* qui vont les déposer au sanctuaire. Les textes du « *Giáo hương* » et du « *Dâng hương* » louent les mérites de la divinité tutélaire et formulent le vœu que sa gloire dure pour toujours.

La partie de poésie chantée fait directement suite à la partie rituelle. Nous donnerons ici un aperçu seulement du contenu des poèmes chantés ce soir-là, numérotés dans leur ordre d'exécution[53]. Le *Hát giai* « *Chúc Thánh mừng làng* » **/p.**

---

mètre de hauteur, et de 36 à 60 cm de diamètre aux membranes. Il est suspendu à un cadre en bois ou posé sur un large trépied. Le gong (*chiêng*) est un instrument en laiton d'environ 40 cm de diamètre. Il est suspendu à un cadre en bois ; on en joue debout ou accroupi à l'aide d'un gros bâton dont le bout est en laiton.

[52] Le texte du « *Dâng hương* » proclamé le soir est plus court que celui qui, dans l'après-midi, accompagne la procession d'offrandes.

[53] L'exécution musicale de ces poèmes chantés ne dure jamais plus de sept minutes environ. Nous indiquons ci-après dans le corps du texte, en italiques, le nom de la pièce et/ou de la

163/ (Souhaits à la divinité tutélaire, vœux pour le village, n°1) est un poème anonyme de trois strophes (de quatre vers à sept mots) qui narre la cérémonie par laquelle les mandarins civils et militaires rendaient autrefois un culte à la divinité tutélaire et lui formulaient des vœux. Le *Hát nói* « *Học chữ* » (Apprendre les caractères chinois, n°2) est un poème anonyme de onze vers qui raconte le cheminement d'un lettré, depuis son apprentissage à l'école des caractères chinois jusqu'à sa réussite aux concours. Le *Hát nói* « *Công thần hộ quốc* » (Oh divinité méritante, protège la nation, n°3 et chanté par des interprètes différents en n°5), un poème de onze vers composé en 1996 par le joueur de tambour Hoàng Đức Kỷ, porte sur la reconnaissance du peuple envers la divinité tutélaire qui continue de protéger la nation et exauce les vœux de prospérité et de bonheur formulés par les villageois. Le *Hát nói* « *Hương Sơn phong cảnh* » (Le paysage de Huong Son, n°4) du poète renommé Chu Mạnh Trinh (1862-1905) est un poème en dix-neuf vers à métrique libre[54] sur l'étonnement d'un visiteur devant la beauté du paysage pittoresque de *Hương Sơn* et de sa pagode. Enfin le *Gửi thư* (Envoi de lettres, n°6) est un poème de cinq strophes de quatre vers chacune (alternant de façon libre des vers de six, sept ou huit mots) qui fait allusion à la légende de Chúc Nữ et Ngưu Lang, un pâtre et une tisserande séparés par l'Empereur de Jade pour avoir délaissé leur travail par amour et condamnés à ne se voir qu'une fois par an grâce à un pont formé par des corbeaux dans la voie lactée[55].

---

forme poético-musicale (*thể*), et entre guillemets le titre du chant (*tên bài hát*) dont nous donnons une traduction explicative entre parenthèses. Notons que le premier chant « *Hát giai* » fut exécuté debout par la chanteuse (qui joua d'une planche à percussion frappée à l'aide d'une seule baguette) accompagnée du luthiste qui, après avoir essayé de jouer debout comme il est de coutume pour ce chant, s'assit pour plus de commodité. [Certaines pièces doivent être exécutées debout devant l'autel par respect envers les divinités. Lorsqu'il se tient debout, le joueur de *đàn đáy* porte en bandoulière son instrument soutenu par un tissu éventuellement enroulé autour d'une accroche (*núm đàn*). Ce soir-là, le luthiste parut gêné en commençant à jouer dans cette position et s'assit tandis que la chanteuse resta debout.] Les autres chants furent exécutés en position assise par la chanteuse (qui put ainsi développer son jeu à la planche à percussion « *phách* » frappée à l'aide de deux baguettes) accompagnée par un luthiste, joueur de *đàn đáy*. Les chanteuses de cette soirée furent Dương Thị Nhiên (n°1), Phạm Thị Điền (n°2), Đỗ Thị Sông (n°3 et 4), Nguyễn Thị Thảo (n°6 et 7) et moi-même en tant que chanteuse novice (n°5). Le seul luthiste qui accompagna ces chanteuses fut Nguyễn Văn Hận. Chacun des chants fut ponctué par les deux tambours « *trống cái* » et « *trống con* » (tenus par deux *quan đám*).

[54] Il s'agit d'un poème *Hát nói* augmenté, autrement dit dépassant le nombre standard de la forme *Hát nói* en onze vers. La métrique en est libre, avec des vers entre quatre et huit mots (chaque mot correspondant à un pied), les rimes suivant les deux procédés de *cước vận* (rimes, ici suivies, en fin de vers) et *yêu vận* (rimes à l'intérieur des vers). Les vers 5-6 et 13-14 de ce poème sont composés en heptasyllabes (*thất ngôn*) suivant les règles classiques des Đường.

[55] Notons que selon le chercheur qui est notre référence dans le domaine de la poésie sino-vietnamienne depuis 2003, Nguyễn Quảng Tuân, les deux poèmes *Hát giai* ainsi que le *Hát nói* « *Công thần hộ quốc* », du fait de barbarismes et de fautes de rimes, n'ont pas de valeur

Notons que le répertoire actuel se constitue donc à la fois de poèmes d'Ancien régime faisant mention de la classe mandarinale (n°1, 2), de poèmes à contenu religieux sur le lien entre les villageois et leur divinité tutélaire (n°1, 3 et 5), de poèmes en apparence profanes comme le poème descriptif du paysage pittoresque de la pagode de Huong Son (n°4) et le poème d'amour de « l'Envoi de lettres » entre deux amants séparés par une décision céleste (n°6).

En ce soir du 26 février 2007, la partie de danses comprit uniquement un chant « *Hát giai* » (n°7) où une femme dit sa nostalgie de l'être aimé puis prie Bouddha pour obtenir le bonheur, chant qui fut accompagné de la danse *Múa bổ bộ* exécutée **/p. 164/** par quatre femmes et qui consiste à imiter les gestes des travaux traditionnels (comme le tissage ou la cueillette) ou des arts martiaux[56].

La fête rituelle se termina avec l'exécution du chant « *Gửi thư* » (même texte et mélodie que celui exécuté par Nguyễn Thị Thảo) par une chanteuse amateur aux côtés d'une chanteuse confirmée[57].

3. Description d'une fête rituelle commémorant l'anniversaire de naissance du patron de métier du « ca trù »

La fête rituelle du « *hát thờ Tổ* » (« chanter pour rendre un culte à l'Ancêtre ») plus communément appelée « *hát cửa đình* » (« chanter à la porte du temple communal ») à laquelle nous avons assisté (et participé) le sixième jour du quatrième mois lunaire (21 mai 2007) à la maison des patrons de métier du *ca trù* s'est déroulée en deux temps : la partie rituelle (*dâng hương*) l'après-midi et la partie de poésie chantée (*phần thơ ca*) le soir.

La partie rituelle consiste uniquement en une procession d'offrandes par seize femmes dirigées par une officiante (*chủ lễ*) selon la description que nous avons donnée ci-dessus. Seuls l'officiante (*chủ lễ*) qui proclame le texte, son assistante qui exécute les prosternations (*vái lạy*), et deux *quan viên* qui réceptionnent les offrandes pour les déposer sur l'autel se trouvent à l'intérieur de la maison de culte juste devant l'autel. Des villageois (en habits de tous les jours) venus assister à la cérémonie sont assis dans les espaces latéraux. Les seize femmes qui exécutent la danse « *múa vũ nhạc dâng đài* » (danse de présentation du plateau d'offrandes) sont dans la cour de la maison de culte. Deux femmes se positionnent sur les côtés du temple, l'une à l'ouest joue du gong (*chiêng*), l'autre à l'est joue du tambour (*trống cái*).

---

littéraire à la différence du poème *Gửi thư* écrit dans une langue savante avec une technique poétique maîtrisée et riche en allusions littéraires.

[56] Notons que la danse *vũ nhạc dâng đài* (danse de présentation du plateau d'offrandes) qui, selon l'expression des villageois « sert » le culte à la divinité (*phục vụ cho tế thần*), a toujours lieu durant la première partie rituelle du programme.

[57] C'est le temps où les musiciens novices ayant suivi un stage court par exemple ou bien qui sont en cours de formation professionnelle peuvent se produire. Nous avons eu une position quelque peu privilégiée en ayant été invitée à chanter durant la deuxième partie du programme avec les chanteuses professionnelles.

Le texte de la procession d'offrandes (*bài vị dâng hương tổ sư ca trù*)[58] comprend cinq chapitres : dans le premier, après avoir relaté l'origine ancienne du *ca trù*, l'officiante au nom des villageois remercie les patrons de métier pour leur bienveillance, les prie de veiller à la transmission de la tradition pour qu'elle se perpétue toujours et déclare la cérémonie d'offrandes commencée ; le deuxième chapitre rappelle la reconnaissance des villageois envers les patrons de métier du *ca trù* et annonce l'offrande d'encens et de fleurs ; le troisième chapitre annonce l'offrande de noix d'arec et d'eau et formule le souhait que les patrons de métier **/p. 165/** exaucent les vœux des villageois, c'est-à-dire leur accordent les cinq bonheurs et les trois abondances ; le quatrième chapitre fait état de la bonne conservation du *ca trù* au village, annonce l'offrande de riz gluant, de bougies et de fruits et formule des vœux de bonheur et de prospérité pour tous les villageois ; le dernier chapitre remercie les patrons de métier, les invite à siéger sur le « trône » (*bệ rồng*) et annonce la fin de la cérémonie d'offrandes[59].

Celle-ci venue, l'officiante ou son assistante recueille quelques enveloppes d'argent données par des particuliers amateurs de *ca trù* ; elle formule des paroles de remerciement et des vœux de paix, de bonne santé et de prospérité (*an khang thịnh vượng*) aux donataires. L'argent remis doit couvrir les frais des offrandes (du 1er et du 15 de chaque mois lunaire) jusqu'à la prochaine fête rituelle.

La partie de poésie chantée (*phần thơ ca*) eut lieu le soir du 21 mai. Elle commença avec l'apport d'offrandes et la prière devant l'autel d'un groupe de musiciens venus de Hanoï[60], prière murmurée (ponctuée par le tambour *trống cái* et le gong *chiêng*) durant laquelle les musiciens ont prié les patrons de métier de leur accorder le bonheur et de veiller à la conservation du *ca trù* et à sa bonne transmission.

Le répertoire de chants exécutés ce soir-là fut très similaire à celui joué lors de la fête rituelle de début d'année au temple communal[61]. Notons que durant la deuxième

---

[58] Comme le texte de la procession d'offrandes au *đình*, il a été composé en 1995 par le lettré du village Hoàng Đức Kỷ selon un mètre de six-huit (*lục bát*) ; il est également proclamé le treizième jour du onzième mois lunaire lors de l'anniversaire de décès des patrons de métier du *ca trù*.

[59] Plusieurs expressions utilisées par les villageois témoignent des attributs royaux que ceux-ci prêtent aux divinités : ainsi le sanctuaire est non seulement désigné par l'expression « *cung cấm* » (palais interdit) mais aussi par celle de « *cung đình* » qui désigne habituellement le palais royal. L'expression « *bệ rồng* » (trône du roi) désigne ici l'autel de la divinité tutélaire représenté par un trône (*ngai*) se situant au centre du sanctuaire.

[60] Il s'agissait de musiciens du club de Bích Câu : sa directrice, la chanteuse Lê Thị Bạch Vân, la nièce de celle-ci Ngọc Hân, un luthiste et un joueur de tambour, Nguyễn Văn Chi.

[61] Les chants exécutés furent dans l'ordre le *Hát nói* « *Công thần hộ quốc* » par Đỗ Thị Sông au chant, Nguyễn Văn Hận au luth, Hoàng Đức Kỷ au tambour *trống con* et un joueur de tambour *trống cái* ; le *Hát nói* « *Hương Sơn phong cảnh* » puis le *Gửi thư* par les mêmes interprètes ; le *Hát nói* « *Học chữ* » par moi-même aux côtés de mon professeur Nguyễn Thị Thảo, accompagnée de Nguyễn Văn Hận au luth, de Hoàng Đức Kỷ au tambour *trống con* et d'un joueur de tambour *trống cái* ; le Hát nói « *Hương Sơn phong cảnh* » par Bạch Vân, un luthiste de Hanoï, Hoàng Đức Kỷ au tambour *trống con* et un joueur de tambour *trống cái* ; un *Hát nói* du poète renommé Nguyễn Công Trứ (1778-1858) par Ngọc Hân, le luthiste de Hanoï

partie de poésie chantée (*phần thơ ca*) il n'y a pas comme au *đình* de formulation de vœux par la chanteuse pour des donataires particuliers. Ajoutons qu'il n'y eut pas de partie de danses (*phần múa*) ce soir-là.

/p. 166/ Les photos suivantes illustrent chacune des parties du programme du « *hát cửa đình* » (chanter devant le temple communal). La première (Fig.8) a été prise à la maison des patrons de métier du *ca trù*, les autres au temple communal (Fig. 9 à 11).

Fig. 8 Procession d'offrandes (Ière partie)

Fig. 9 Poésie chantée (IIe partie)

Fig. 10 Danse* Múa bổ bộ *(IIIe partie)

Fig. 11 Jeu d'échecs (Partie des jeux)

---

et Nguyễn Văn Chi au tambour *trống con*. (Notons à propos de cette dernière performance que le joueur de tambour *trống cái* ne joua pas, le joueur de tambour *trống con* hanoïen Nguyễn Văn Chi ayant en effet l'habitude de jouer seul du tambour). Durant toute la partie de poésie chantée, le joueur de tambour *trống con* se trouvait dans l'espace intérieur de la maison de culte près des musiciens et le joueur de tambour *trống cái* était positionné à l'entrée sur le côté est.

CONCLUSION : la tablette, objet central de la performance du « ca trù »

Jusqu'ici, les auteurs qui avaient écrit sur le *ca trù* n'avaient prêté que peu d'intérêt à la tablette « *trù* ». Or, notre description et analyse du *ca trù* joué au village traditionnel de Lỗ Khê montre que la tablette « *trù* » est bien l'objet central de la performance : elle est à la fois le signe de l'offrande de (belle) musique à la divinité, de formulation de vœux à celle-ci pour les villageois (*phúc lộc thọ*), de récompense esthétique des musiciens et le moyen de leur rétribution.

La suppression de la tablette « *trù* » liée à la fin du système de corporations d'artistes en 1945 n'a pas remis en cause ce mode d'échange particulier entre les /**p. 167**/ villageois et les divinités. Elle a seulement entraîné quelques modifications : ainsi, le petit tambour *trống chầu* et de façon moindre le gros tambour *trống cái* ont remplacé la tablette *trù* dans son rôle de récompense à valeur esthétique uniquement. Quant aux vœux (qui étaient inscrits sur la tablette), ils sont désormais formulés durant trois temps de la fête rituelle : durant la procession d'offrandes de la première partie rituelle pour tous les villageois ; à la maison des patrons de métier à la fin de la première partie rituelle pour les donataires qui remettent des enveloppes d'argent aux musiciens ; et, au temple communal seulement, durant la deuxième partie de poésie chantée pendant laquelle les donataires peuvent formuler des vœux pour tous les villageois mais où les vœux sont, comme nous l'avons vu, plus particulièrement formulés par les chanteuses pour les donataires et leurs familles. Enfin, la rétribution (autrefois assurée à la fois par la tablette et par les dons d'argent des particuliers) se déroule désormais durant deux temps : à la maison des patrons de métier à la fin de la première partie rituelle lorsque des particuliers remettent des enveloppes d'argent aux musiciens, notamment pour assurer le service d'offrandes, et au temple communal pendant la deuxième partie de poésie chantée lorsque les donataires rémunèrent les musiciens durant une performance qu'ils ont particulièrement appréciée.

Si la deuxième partie de poésie chantée du programme du « *hát cửa đình* » correspondant au *ca trù* dans sa définition standard ne fait pas partie du rituel stricto sensu, on voit qu'elle constitue tout de même ce que l'on pourrait appeler un « rituel musical ».

Ainsi, à la maison des patrons de métier du *ca trù*, les villageois vénèrent les patrons de métier qui leur ont transmis un savoir et qu'ils ont conservé et perpétué grâce à la protection de ces derniers et des divinités tutélaires ; en offrant leur musique aux patrons de métier et donc, selon l'expression vietnamienne, en leur rendant le savoir qu'ils leur doivent (*tiếp nhận và thưa trình* : litt. « recevoir et exposer à un supérieur »), les musiciens témoignent leur respect envers les fondateurs et protecteurs de leur profession ; l'offrande ne peut que plaire aux divinités dont les villageois espèrent qu'elles exauceront leurs vœux afin que les moissons de l'année soient bonnes, que tous soient en bonne santé et que la tradition du *ca trù* continue de se transmettre.

Au temple communal, le « rituel musical » est assuré par la chanteuse qui formule les vœux devant l'autel de la divinité et qui peut ainsi être considérée comme l'officiante principale. Cependant, elle ne peut officier qu'en présence du joueur de tambour *trống cái* qui est un « mandarin participant » (*quan viên* ou *quan đám*). Celui-ci ne se considère pas comme un représentant de la divinité mais comme un mandarin « responsable » à qui la collectivité a confié un rôle de « passeur » : celui de « passer » en effet l'argent des donataires à la chanteuse et dans le même temps d'assurer la transformation de la (belle) musique en offrande pour inciter les divinités à exaucer les vœux de tous les villageois et plus particulièrement des donataires et de leurs familles.

SOURCES /p. 168/

NOTES DE TERRAIN

Ci-dessous la liste de mes principaux informateurs du village de Lỗ Khê (nom, âge en 2009, professions), par ordre de rencontre :

Phạm Thị Mùi, décédée en 2004, *chanteuse*
Nguyễn Văn Vượng, 54 ans, *chef du village*
Hoàng Đức Kỷ, 82 ans, *joueur de tambour et de gong, gardien du savoir villageois, ancien colonel d'armée*
Nguyễn Thị Thảo, 35 ans, *chanteuse et rizicultrice*
Phạm Thị Mận, 37 ans, *chanteuse et institutrice*
Nguyễn Văn Tuyến, 35 ans, *luthiste pour le ca trù et les cérémonies d'obsèques*
Nguyễn Thế Hối, 83 ans, *luthiste, joueur de tambour et ancien riziculteur*
Dương Thị Nhiên, décédée en 2008, *chanteuse et ancienne rizicultrice*
Phạm Thị Điền, 68 ans, *chanteuse et ancienne rizicultrice*
Nguyễn Văn Hận, 80 ans, *luthiste et ancien riziculteur*
Nguyễn Văn Xuân, 55 ans, *joueur de tambour et de gong, directeur d'école*
Đỗ Thị Sông, 81 ans, *chanteuse et ancienne rizicultrice*

BIBLIOGRAPHIE

BROCHEUX, Pierre, *Hô Chi Minh : du révolutionnaire à l'icône*, Paris, Payot et Rivages, 2003, 338 p.

CHU Hà, « Hát cửa đình Lỗ Khê » [« Chanter à la porte du temple communal au village de Lỗ Khê »],pp. 242-282, [*in*] NGUYỄN Đức Mậu (dir.), *Ca trù nhìn từ nhiều*

phía [*Regards divers sur le ca trù*], Hà Nội, Nhà xuất bản văn hóa thông tin, 2003 (CHU Hà 1ère éd. : 1980), 619 p.

DẶNG Hoành Loan (dir.), *Đặc khảo Ca trù Việt Nam*, Hà Nội, Viện Âm Nhạc, 2006, 633 p.

DẶNG Thế Đại, « Vai trò của tín ngưỡng thành hoàng trong đời sống cộng đồng làng việt (qua thực tế ở tả thanh oai) » [« Le rôle du culte des divinités populaires dans la vie des communautés rurales Viêt, à travers le cas de Ta Thanh Oai »], pp. 379-410, [*in*] PAPIN, Philippe & TESSIER, Olivier (dir.), *Làng ở vùng châu thổ sông hồng : vấn đề còn bỏ ngỏ. Le village en questions. The village in questions,* École française d'Extrême-Orient, Nhà xuất bản Lao Động - Xã Hội, Hà Nội, 2002, 739 p.

DỖ Bằng Đoàn & DỖ Trọng Huề (éds.), *Việt Nam Ca trù biên khảo [Recherches sur le chant à tablettes au Viêt-Nam*], Saïgon, 1962, 681 p.

HARDY, Andrew, *Red Hills: Migrants and the State in the Highlands of Vietnam,* Singapore, Institute of Southeast Asian Studies, 2005, 359 p. **/p. 169/**

HOANG Đức Kỷ (dir.), *Lỗ Khê xưa và nay [Lô Khê autrefois et aujourd'hui]*, Hà Nội, Lưu hành nội bộ, 2001, 144 p.

HUARD, Pierre & DURAND, Maurice, *Connaissance du Viêt-nam* [réimp. éd. 1954], Paris, École française d'Extrême-Orient, 2002, 376 p.

NGUYỄN Huy Lai, Joseph, *La tradition religieuse, spirituelle et sociale au Viêt-Nam,* Paris, Beauchesne Religions, 1981, 525 p.

NGUYỄN Thi Quoc Thanh, « Le culte de la baleine dans le Centre Viet-Nam : devenir d'un héritage multiculturel », *Péninsule* 2007 (55), pp. 97-124.

NGUYỄN Tùng, « Về không gian làng » [« À propos de l'espace villageois »], pp. 97-138, [*in*] PAPIN, Philippe & TESSIER, Olivier (dir.), *Làng ở vùng châu thổ sông hồng : vấn đề còn bỏ ngỏ. Le village en questions. The village in questions,* École française d'Extrême-Orient, Nhà xuất bản Lao Động - Xã Hội, Hà Nội, 2002, 739 p.

NGUYỄN Văn Huyền, « Contribution à l'étude d'un génie tutélaire annamite Lí-Phục-Man », *Bulletin de l'EFEO*, 1938 (t. XXXVIII), fas.I.

NGUYỄN Văn Ký, *La société vietnamienne face à la modernité : Le Tonkin de la fin du XIXème siècle à la Seconde Guerre mondiale,* Paris, l'Harmattan, 1995, 432 p.

PHẠM Quỳnh, « La poésie annamite », *Revue Orient et Occident*, 1922 (8), pp. 126-221. Article bilingue français-vietnamien.

TREBINJAC, Sabine, *Le pouvoir en chantant.* T.I, *L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000, 412 p.

VU Thị Minh Thắng, « Etat-Parti et renouveau culturel : Renaissance de la tradition et formation d'un nouveau rapport entre l'administration et la population », pp.355-368, [*in*] DOVERT, Stéphane & TREGLODE, Benoît de (eds), *Viêt-nam contemporain,* Paris : Les Indes Savantes/IRASEC, 2004, 570 p.

WOODSIDE, Alexander, « The development of Social Organizations in Vietnamese Cities in the Late Colonial Period », *Pacific Affairs,* 1971 (XLIV, n°1), pp. 39-64.

Résumé

L'article porte sur la tradition musicale du *ca trù* (chant à tablettes) telle qu'elle est perpétuée dans un village aux portes de Hanoï, le village de Lỗ Khê. Il dévoile une fonction jusque-là peu explorée du *ca trù* davantage connu comme un art profane raffiné : celle rituelle inscrite au cœur même de la tablette « *trù* » par laquelle les villageois rémunéraient autrefois les musiciens et formulaient des vœux à la divinité tutélaire en échange de l'offrande musicale. L'article décrit les fêtes rituelles annuelles et analyse l'évolution du *ca trù*, pratiqué aujourd'hui sans tablettes, depuis la Révolution d'Août 1945.